

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

56 | 2008

Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)

---

# L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France

*Some hypotheses on the generalisation of "séries d'art" in France*

Laurent Le Forestier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4081>

DOI : 10.4000/1895.4081

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 267-287

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Laurent Le Forestier, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4081> ; DOI : 10.4000/1895.4081

---

1895 /  
n° 56  
décembre  
2008

288



*Olivier de Clisson, 1911.*

# Représentations du Moyen Âge dans les séries d'art françaises

par François de La Bretèque

1895 /  
n° 56  
décembre  
2008

289

Avec Le Film d'Art, c'est la représentation de l'Histoire qui fait une entrée massive dans le cinéma français et ses émules, au premier chef le cinéma italien. Non pas que *l'Assassinat du duc de Guise* ait été le premier film « historique » : on pourrait citer auparavant ne serait-ce que les « vues historiques » Lumière<sup>1</sup>. Mais il est vrai que cette production marque un tournant au moins par son esprit, qui consiste à prendre « au sérieux » les sujets et leur mise en scène au lieu de n'en faire qu'une simple toile de fond de l'attraction. C'est une des traductions du passage de la logique de la « monstration » à celle de la « représentation » intégratrice dans le cinéma des premiers temps. Les films historiques postérieurs au Film d'Art font par exemple du costume un des éléments de l'intégration narrative, alors que dans ceux des premières époques, comme dans nombre de spectacles vivants, la perception du déguisement faisait partie de l'attraction. Au sein de cet ensemble, je détacherai les films à sujet moyenâgeux, pas seulement par commodité. Il y a au moins deux raisons de le faire. La première est le « goût du Moyen Âge » qui s'est particulièrement exprimé à la Belle Époque<sup>2</sup>. La seconde est le défi que présentait au jeune cinéma la mise en représentation de ces époques lointaines, certes, mais pas totalement étrangères dans la mesure où les nations modernes voulaient y voir leur origine, où les monuments étaient encore largement visibles, où les croyances et les rituels paraissaient encore largement compréhensibles à un homme de 1910, qui se les représentait comme proches des pratiques traditionnelles qui persistaient à son époque.

<sup>1</sup> Je renvoie à mon texte : « les Vues historiques et scènes reconstituées dans la production Lumière : un jugement en appel », dans *l'Aventure du cinématographe : actes du Congrès mondial Lumière*, Lyon, Aléas, 1999, p. 251-264. <sup>2</sup> Christian Amalvi, *le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996, p. 71-74 montre que c'est la Troisième République qui a introduit pour la première vraie fois l'histoire du Moyen Âge dans l'enseignement primaire. S'ensuit un regain des thèmes moyenâgeux dans le théâtre, le roman populaire, la peinture et l'illustration.

Les défis posés sont les suivants : comment rendre crédibles des personnages censés avoir vécu il y a quatre ou cinq siècles et qui s'agitent devant nos yeux ? Faut-il « reconstituer » le décor où ils vivaient en s'efforçant de respecter les indications des historiens, ou les faire jouer en décors « naturels » ? Comment leur conserver la dignité due aux héros de l'Histoire, tout en donnant l'impression qu'ils sont vivants ? Ce sont des interrogations générales et fondamentales que le « film historique » rencontrera tout au long de son histoire. Les séries d'art des années autour de 1910 répondent à ce défi en s'inscrivant dans des modèles et des traditions établies. Nous allons examiner les solutions trouvées à deux niveaux : le niveau scénaristique (la condensation narrative), le niveau iconographique (le tableau d'histoire), où l'on verra qu'à chaque fois ce sont des problèmes de cinéma qui sont posés.

La présente étude s'appuie d'une part sur les films que j'ai recensés dans mon livre *l'Imaginaire médiéval...*, dont les scénarios sont consultables à la Bibliothèque nationale de France, mais qui n'ont pas forcément été conservés, et d'autre part sur un échantillon constitué des films conservés et consultables aux Archives françaises du film (cf. filmographie en fin d'article).

Faisons d'abord, quelques remarques sur la distribution chronologique et son rendu interne. Si l'on répartit les sujets de ces films sur l'axe de la chronologie référentielle – ce qui est un peu arbitraire –, une constatation s'impose : le Moyen âge qui a intéressé les séries d'art se regroupe en deux ensembles. Le premier, le moins important (ici représenté par deux films) se situe autour de l'An Mil, au début de la période féodale. Le second massif, plus important, couvre les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Le Moyen Âge central est significativement absent. Ce choix illustre – partiellement – la remarque souvent citée de Georges Duby : « le Moyen Âge de nos rêves, celui aussi des rêves de Victor Hugo et de Michelet, qu'il s'agisse des sentiments, de la manière de s'aimer, des façons de se tenir à table, ce n'est pas le Moyen Âge de l'An Mil, ce n'est pas non plus celui de Philippe Auguste, c'est le Moyen Âge de Jeanne d'Arc et de Charles le Téméraire<sup>3</sup> »... Partiellement, dis-je, car on a relevé la présence d'intrigues situées au XI<sup>e</sup> siècle à ce qu'il semble, ce qui mériterait réflexion. Mais cette époque représente en fait un Moyen Âge assez vague, archétypal et légendaire. La préférence va clairement aux siècles troublés, ceux de la guerre de Cent Ans et des conflits franco-bourguignons, certainement plus propices à supporter un discours nationaliste. Il ne faut pas s'étonner de voir, par exemple, *la Tragique aventure de Robert le Taciturne* qualifiée de « scène tirée des chansons de geste du Moyen Âge » (ce qui est hautement fantaisiste)... On a affaire à un Moyen Âge étendu vers l'aval qui préfigurerait le « long Moyen Âge » cher à Jacques Le Goff.

3 Georges Duby, *Histoire de la vie privée*, t.2, Paris, Seuil, 1986, préface.

Les costumes et les armures trahissent une certaine confusion. Ils relèvent tantôt du XV<sup>e</sup> siècle : les hennins de *Robert le Taciturne*, présumé situé au XI<sup>e</sup> siècle, figurent à nouveau dans *Olivier de Clisson* où ils sont mieux en contexte. Tantôt, à l'inverse, *Jean et Bertrade* propose des costumes et des coiffures vaguement « Francs ». Relevons, juste pour son anachronisme pittoresque, la pendule franc-comtoise qui orne un mur du château de Vaucouleurs dans *Jeanne d'Arc*. Mais avait-on le sentiment qu'il fallait rendre la diversité des époques au sein de la période médiévale ? Sans doute pas. C'est un Moyen Âge synthétique, comme je l'ai naguère baptisé<sup>4</sup>.

## Des récits exemplaires

Les sujets, eux, sont-ils franchement historiques ? En fait, ils relèvent d'une catégorie particulière et archaïque d'écriture. Ce sont des anecdotes (*La Raçon du roi Jean*), des récits exemplaires (*Olivier de Clisson*), éventuellement inventés (*Robert le Taciturne*, *Jean et Bertrade*) ou

1895 /  
n° 56  
décembre  
2008



Jeanne d'Arc,  
Pathé Frères,  
1909.

Coll. FJSP

291

<sup>4</sup> Cf. François de la Bretèque, « Le Regard du cinéma sur le Moyen Âge », dans Jacques Le Goff et Guy Lobrichon (dir.), *le Moyen Âge aujourd'hui : trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma* [actes de la rencontre de Cerisy la Salle, juil. 1991], *Cahiers du Léopard d'Or*, 1998, p. 283-326.

légendaires (*Jeanne Hachette*), des « faits divers » scandaleux (*la Tour de Nesle*) que l'on devait juger conformes à une vérité. Ces films s'inscrivent de la sorte dans une « série culturelle »<sup>5</sup> très ancienne, celle des recueils historiques de faits illustres, *Miscellanea* ou recueils d'*exempla* ; l'avatar le plus récent en était représenté à l'époque par les micro-récits des manuels scolaires. Il faut évidemment tenir compte que le format des films imposait la forme brève<sup>6</sup>. Seules exceptions : *Jeanne d'Arc* et *Notre-Dame de Paris*, qui adaptent une matière narrative longue, se trouvent néanmoins contraints de condenser à l'extrême la matière d'origine ; mais nous verrons qu'il l'effectuent en découpant le récit en une série de scènes et de tableaux exemplaires.

Ces récits brefs se distribuent entre plusieurs types.

Certains relèvent de la légende au sens strict. *Jeanne Hachette* reprend la prétendue histoire de Jeanne Laisné, cette fille d'un artisan de Beauvais fiancée à un soldat, un certain Colin Pitou, qui s'illustra dans la défense de la ville contre les troupes de Charles le Téméraire le 22 juillet 1492, et que le roi Louis XI récompensa en la mariant à son Colin. La caution de Michelet a durablement installé la croyance en l'historicité de cet épisode, que Paulin Paris avait pourtant mis en doute dès 1850. Il est plus que probable que Jeanne « Hachette » n'était qu'une figure symbolique ; mais, comme l'ont signalé Pascal Ory et Josyane Savigneau, son succès était sans doute conjoncturel, la gauche anticléricale en ayant fait le pendant laïque de Jeanne d'Arc (même prénom notamment. Il est d'autant plus remarquable de noter que les séries d'art ont traité des deux personnages...).<sup>7</sup> La béatification de Jeanne d'Arc, proclamée le 18 avril 1909, n'est pas étrangère au tournage du film de Capellani.

Historiquement mieux attestés, certains épisodes comme *le Siège de Calais*, *la Rançon du roi Jean*, *Olivier de Clisson* ont une finalité à la fois patriotique et édifiante, directement pédagogique pour tout dire.

*Le Siège de Calais* développe l'épisode fameux de l'exigence du roi Édouard III que six notables de la ville assiégée se livrent à lui la corde au cou et les clefs de la ville à la main. Ils sont finalement épargnés grâce à l'intervention de la reine Philippine de Hainaut<sup>8</sup>.

*La Rançon du roi Jean* extrapole à partir de l'héroïque (et absurde) application du code d'honneur chevaleresque que le roi Jean le Bon, après la défaite de Poitiers, s'est appliqué à lui-même : son fils ayant rompu sa parole d'otage, il va à Londres prendre lui-même la place du

5 Notion qu'André Gaudreault propose d'appliquer à l'histoire du cinéma des premiers temps : *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éditions, 2008. 6 Référence au livre de André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972. 7 « Jeanne Hachette la guerrière », *Le Monde*, 31 juillet 2008, p. 16. 8 Le mythe que constitue cet épisode a été méthodiquement démonté par Jean-Marie Moeglin, *les Bourgeois de Calais, essai sur un mythe historique*, Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 2002.

fugitif. La nation se mobilise alors toute entière pour réunir sa rançon. Le scénario invente deux personnages symboliques, un aubergiste et sa fille qui donne l'argent de sa dot pour la collecte contre l'avis de son père. La fable s'achève à nouveau par la récompense accordée par le roi reconnaissant à la jeune fille qu'il marie à celui qu'elle aimait.

*Olivier de Clisson* reprend un fait divers sanglant du règne de Charles VI. Olivier de Clisson, compagnon de Du Guesclin, fut en butte aux intrigues de Pierre de Craon qui tenta de l'assassiner et le fit priver de sa charge de connétable en profitant de la subite démente du roi. L'histoire est prise ici comme un exemple des méfaits de la calomnie surtout dans une situation de vacance du pouvoir.

Sujet d'invention au contraire, *Robert le Taciturne* imagine un duc d'Aquitaine que rien n'égaie, jusqu'à sa rencontre avec une Bohémienne dont il s'éprend et qu'il voit même en rêve ; l'intervention de sa femme met fin à l'idylle, la bohémienne est jetée au cachot et le duc s'empoisonne. *Jean et Bertrade* développe une autre variante sur la condamnation de l'adultère, ici rehaussé d'un soupçon d'inceste. Le comte Jean répudie son épouse légitime pour épouser sa cousine Bertrade avec la complicité d'un prêtre qui sera rapidement frappé d'interdit, avant d'être lui-même excommunié. Mais dans ce cas, un retournement de situation le ramène à son devoir. L'usurpatrice est chassée.

## Condensation narrative

Qui ne connaissait pas le drame de Dumas et Gaillardet (1832) risquait fort d'être rapidement perdu dans l'intrigue du film adapté de *la Tour de Nesle*. D'ailleurs, dans le catalogue, il faut pas moins de deux pages bien tassées pour raconter l'action développée en 21 tableaux. (Il en subsiste 13 dans la copie conservée). L'action de la pièce se déroule sur plus de vingt ans. Les deux fils que Marguerite a ordonné de supprimer et que le fidèle Landry a déposés sous le proche de Notre-Dame ont eu le temps de devenir adultes, Marguerite de Bourgogne d'épouser le roi de France Louis X, et Buridan de partir faire la guerre et de revenir. Il faut évidemment un intertitre au sixième tableau pour signifier ce temps écoulé, peu visible à l'image, les protagonistes principaux n'ayant guère changé d'aspect physique. Des détails peuvent échapper au spectateur non informé : qui verra que Landry a marqué les deux enfants abandonnés d'une croix au poignet ? Qui comprendra que les deux compagnes masquées de Marguerite dans la scène de débauche à la Tour sont ses deux sœurs ? Et si on ne le sait pas, on ne peut deviner que Marguerite jette ses amants d'un soir à la Seine une fois ses instincts satisfaits... Ces grands blancs informatifs plaident peut-être pour l'hypothèse d'un bonimenteur présent dans la salle – mais cette solution serait allée en sens inverse de l'ambition initiale du Film

1895 /  
n° 56  
décembre  
2008

293

d'Art qui est de faire en sorte que le film « se raconte tout seul ». Il est sans doute plus juste de supposer la mobilisation d'une préconnaissance du spectateur. Christian Amalvi rappelle la durable popularité du mélodrame de Dumas tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, qui inspira des bals costumés, des gravures et un feuilleton de Michel Zevaco paru en 1905, soit peu avant *Le Film d'Art*, feuilleton qui connut une large diffusion populaire par la maison Fayard<sup>9</sup>.

On peut faire la même hypothèse pour le *Notre-Dame de Paris* de Capellani. L'intrigue a été extrêmement concentrée, le film faisant 810 m (730 m pour la copie visionnée). L'histoire est ramenée à un conflit d'individus, Quasimodo contre Claude Frollo, ce qui a entraîné l'évacuation de toutes les intrigues impliquant les gueux, en particulier la révolte et le siège de la cathédrale. Le roi Louis XI disparaît aussi. Mais il serait un peu vain de recenser toutes les suppressions et concentrations diégétiques. Les actions s'enchaînent naturellement de tableau en tableau, sautant par-dessus de grands laps de temps. Dès le premier tableau Frollo montre à Quasimodo sa future victime qui danse sur le parvis. L'enlèvement manqué dans la rue, l'intervention de Phébus, le rendez-vous à la taverne, l'assassinat du capitaine, l'arrestation d'Esmeralda, s'enchaînent rapidement et conduisent à sa captivité dans les geôles de l'Inquisition, qui constitue un premier *climax*. Les quatre derniers tableaux concentrent l'amende honorable, l'enlèvement d'Esmeralda par le bossu, son séjour dans les tours du sanctuaire, épiée par le prêtre, et enfin, l'irruption des soldats commandés par Frollo, le supplice de la gitane et la vengeance de Quasimodo qui précipite son maître dans le vide.

Un personnage maléfique, trois victimes : telle est l'équation proposée par le film de Capellani. Il est clair que l'on propose ici une représentation archétypale de l'Obscurantisme, acharné à détruire d'innocentes victimes. Le film d'art français de 1911 a conservé et poussé à l'hyperbole une des données du roman de Hugo. Toutefois, on remarque qu'il a soigneusement éliminé tout ce qui pourrait évoquer une thématique révolutionnaire. Pas de fête des fous, pas d'assaut des truands à Notre-Dame. C'est Frollo qui est l'esprit du Mal (la « Calotte » ?) dont il faut se débarrasser<sup>10</sup>.

Dans *Jean et Bertrade*, film qui fait 160 m, les ellipses sont fortes aussi. « Le comte Jean aime sa cousine Bertrade et délaisse son épouse Aline », prévient le titre initial. Les deux premiers tableaux illustrent cette situation. Puis la répudiation et le remariage du comte sont éludés et on arrive tout de suite à la cérémonie d'interdit qui frappe le prêtre qui a célébré cette union ; la scène centrale montre les vassaux faisant hommage au nouveau couple. Elle est suivie dans le mouvement par l'excommunication de Jean, dans la même salle. Nouvelle ellipse

<sup>9</sup> C. Amalvi, *op. cit.*, p. 51-52 : publié dans la collection le *Livre populaire*, à 65 centimes l'unité, le roman fut initialement tiré à cent mille exemplaires. <sup>10</sup> Toutefois, Pathé reste prudent et Capellani ne force pas trop dans ce sens. Les signes religieux sont pratiquement absents à l'image.



des remords du comte ; lassé de Bertrade, il va même la poignarder, quand entre l'épouse délaissée voilée de blanc qui retient la main du comte et lui pardonne ; l'évêque mitré entre alors pour chasser l'usurpatrice.

La condensation atteint un point extrême dans *Jeanne d'Arc*, puisqu'il s'agit d'évoquer en neuf tableaux des événements étalés sur quatre ans. La narration en tableaux suppose une préconnaissance de l'histoire par le public, qui était assurée, dans le cas de Jeanne d'Arc, par l'école aussi bien laïque que confessionnelle. Le destin de l'héroïne avait précédemment connu un regain d'actualité lors de sa proclamation comme « vénérable » le 25 janvier 1894<sup>11</sup>. Les épisodes sont juxtaposés, les tableaux se succèdent dans une autonomie très large. On ne se soucie pas du processus qui conduit d'un moment de la vie à un autre. On voit ainsi Jeanne passer de Domrémy à Vaucouleurs, de Vaucouleurs à Chinon, de Patay à Reims, et chuter de Compiègne au bûcher de Rouen, sans que jamais l'enchaînement des événements, ni surtout l'évolution intérieure de l'héroïne, soient jamais suggérés. On ne saura rien des circonstances et des causes de son arrestation. On ne connaîtra rien non plus des chefs d'accusation. Le procès est réduit à deux scènes dans le cachot, l'une où elle est entourée de trois soldats, l'autre où elle est seule et où l'archange Saint Michel lui apparaît comme dans la scène initiale à Domrémy, - dans son dos les deux fois, ce qui laisse intacte la question cruciale de la matérialité de la vision sur laquelle elle a précisément été questionnée.

La discontinuité est un trait constitutif du récit hagiographique. Ici donc, les caractères de la forme cinématographique « primitive » vont dans le sens de la tradition et du sujet abordé<sup>12</sup>. On ne sera pas surpris de reconnaître dans la *Jeanne d'Arc* de Capellani les principales « stations » de la Geste johannique qui sont aussi largement celles que l'on trouve dans les manuels scolaires<sup>13</sup>.

On a souvent avancé que Le Film d'Art, et en premier lieu *l'Assassinat du duc de Guise*, avait contribué aux progrès de l'intégration narrative au cinéma par l'obligation où il s'était placé de condenser des grands récits et d'en gérer les enchaînements causals<sup>14</sup>. Il me semble qu'il faut nuancer cette hypothèse. D'une part, parce que nombre de ces récits sont des récits

11 C. Amalvi, *op. cit.*, p. 101 et tout le chapitre p. 96-118. 12 François de la Bretèque, « Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps », dans Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning (dir.), *Une Invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Québec/Lausanne, Presses de l'Université Laval/Payot, 1992, p. 121-131. Voir aussi mon *Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 194. 13 *Ibid.*, p. 819 sqq. 14 Déjà en 1911 Victorien Jasset avait souligné les nouvelles qualités narratives de *l'Assassinat du duc de Guise* (*Ciné-Journal*, 21 octobre-25 novembre 1911, reprod. dans Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, La Nouvelle édition, 1946, p. 93-94). Bien plus tard, Henri Fescourt écrit : « le scénario progressait et ne choquait jamais. Jusqu'alors les bande avaient consisté en comprimés squelettiques [...] Voici maintenant que les tableaux s'articulaient de telle sorte qu'ils constituaient un récit rationnel » (*La Foi et les montagues*, Paris, Paul Montel, 1952, p. 40).

brefs, des apologues qui valorisent les situations exemplaires plutôt que le déroulement temporel ; d'autre part, parce que, quand ces récits prennent une certaine ampleur, c'est un système plus archaïque qui prévaut, qui suppose le maintien d'une certaine extériorité de l'instance narratrice par rapport au film – un trait qui caractérise le « mode de représentation primitif » ou, comme l'appelle plus récemment André Gaudreault, la cinématographie-attraction<sup>15</sup>. À mon sens, les films d'art dans leur ensemble illustrent plutôt le caractère que Fescourt prêtait précisément aux productions courantes, à savoir des « productions d'incidents plutôt que [des] exposés de faits donnant des histoires <sup>16</sup>».

Il n'en reste pas moins que dans un certain nombre de cas, les « raccords » fonctionnent. Le tableau figurant un rêve dans *Robert le taciturne* est introduit et fermé par deux fondus. Plus intéressant : on passe à deux reprises de l'intérieur du château au camp des bohémiens dans la forêt. Pour cela, on a encore besoin d'un personnage-vecteur, Robert lui-même dans la première scène, le valet qu'il a envoyé dans la deuxième. Un plan de liaison montre le cavalier passant le portail et fait la transition entre studio et extérieur réel. Je relève que ces raccords concernent préférentiellement la dimension verticale. Dans le même film, la gitane est enfermée au cachot ; Robert et son épouse se disputent dans la grande salle ; le comte la bouscule, passe la porte, et au tableau suivant on le retrouve au sous-sol. *La Tour de Nesle* alterne le haut et le bas dans la partie où Buridan déguisé en nécromancien amuse les curieux, se fait introduire auprès de Marguerite, puis quand celle-ci fait assassiner Gaultier et jeter son corps par la fenêtre. Dans *Notre-Dame de Paris*, cette dialectique du haut et du bas prend une fonction structurante, du début quand Frolo regarde depuis la tour Esmeralda qui danse sur le parvis jusqu'à la chute finale de son corps poussé dans le vide par Quasimodo.

## Tableaux d'histoire

Le « tableau d'histoire » était, au XIX<sup>e</sup> siècle et encore au début du XX<sup>e</sup>, le genre le plus noble de la peinture. Dans sa volonté de légitimer le cinéma en l'inscrivant dans la hiérarchie des arts, l'entreprise qui nous occupe ici s'efforçait logiquement de s'inscrire dans cette lignée<sup>17</sup>. Jean-Loup Bourget considère que de manière large, « la continuité entre peinture d'histoire et film historique est évidente, que le cinéma ait imité la peinture ou qu'il soit parvenu, de manière indépendante, aux mêmes solutions formelles »<sup>18</sup>. Erwin Panofsky avait ajouté qu'inspiration « savante » et inspiration « populaire » se rejoignent en la matière.

<sup>15</sup> André Gaudreault, *op. cit.* <sup>16</sup> *Ibid.* <sup>17</sup> F. de la Bretèque, *l'Imaginaire médiéval...*, *op. cit.*, p. 124-127. <sup>18</sup> Jean-Loup Bourget, *l'Histoire au cinéma*, Paris, Gallimard / Découvertes, 1999 p. 56 ; Béatrice Fontanel et Daniel Wolfrohm, *Quand les artistes peignaient l'Histoire de France : de Vercingétorix à 1918*, Paris, Seuil, 2002.



Coll. FISP

1895 /  
n° 56  
décembre  
2008

297

*La Vêridique et douloureuse histoire de Catelan le ménestrel*, Pathé Frères, 1910.

Les œuvres immobiles que les tout premiers films animèrent étaient effectivement des images : méchantes peintures du XIX<sup>e</sup> siècle et cartes postales (ou figures de cire à la Madame Tussaud), sans oublier les bandes dessinées – l'une des racines les plus importantes de l'art cinématographique, – et des sujets de chansons populaires, des romans de quatre sous : avec une telle hérédicté, les films parlaient directement et avec une grande force à un certain esprit populaire<sup>19</sup>.

Christian Amalvi signale que « de nombreuses gravures illustrant des scènes de *la Tour de Nesle* attestent [...] la popularité de ce sujet dans la société française ». En 1857 par exemple, Flaubert en place quatre dans la chambre de l'auberge de Rouen où Léon déclare sa flamme à Emma Bovary ; dans *l'Éducation sentimentale* en 1869, lors du punch offert par Dussardier,

<sup>19</sup> Erwin Panofsky, « Style et matériau au cinéma » [trad. fr.], *Revue d'esthétique*, 23 avril 1973, p. 48. Panofsky oubliait l'illustration scolaire. Voir pour cela Pierre Guibbert, « Les clichés scolaires dans le film d'art », *les Premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, p. 162-166

Hussonet s'écrie : « faites monter les grandes dames pour que ce soit plus *Tour de Nesle*, couleur locale et rembranesque, palsembleu ! »<sup>20</sup>. On voit quel était l'horizon d'attente du Film d'Art de 1909, et qu'il était moins strictement historique qu'attractif (au sens de Gaudreault), voire érotique. Les bagarres dans la taverne ou dans l'antichambre, les nobles dames voilées recevant leurs amants dans une pièce secrète, l'évasion par la fenêtre et la chute dans les douves relèvent moins du genre noble que du détournement coquin de celui-ci.

En revanche, l'iconographie populaire d'inspiration héroïque et scolaire instruit la mise en scène des films *Jeanne Hachette* ou *Jeanne d'Arc*. Dans le premier, on reconnaît l'icône attendue, même si le plan est fugitif, lorsque la jeune fille s'empare de sa hache éponyme et monte sur les remparts. Elle se dresse entre deux merlons plus décoratifs que défensifs et assomme quelques assaillants. Elle est cependant filmée de dos, à l'encontre de la plupart des représentations<sup>21</sup>. Elle brandit ensuite son étendard, à l'instar de sa concurrente, la pucelle d'Orléans<sup>22</sup>. S'agissant de cette dernière, les tableaux successifs de sa Geste font dans le film moins appel à la grande peinture, proluxe sur le thème johannique, qu'aux versions qu'en a données la gravure populaire. Ainsi le sacre à Reims ne se réfère pas explicitement au fameux tableau d'Ingres<sup>23</sup>. La pose de Jeanne est respectée, mais la scène a beaucoup moins de solennité et l'espace est plus étriqué faute de moyens, évidemment. Inversement, le bûcher à Rouen peut être pris comme une réduction de celui de Lenepveu au Panthéon, souvent reproduit dans les manuels scolaires<sup>24</sup>. La scène à Domrémy est un compromis entre les versions laïques et celle des manuels confessionnels : la bergère regarde vers nous, comme dans les premières, et l'archange apparaît au pied d'un arbre, comme dans les secondes, mais sans qu'elle le regarde<sup>25</sup>.

*Olivier de Clisson* intègre une autre scène de répertoire : celle de la folie qui s'empare du roi Charles VI dans la forêt du Mans. La scène est filmée en plein air. Elle ne parvient cependant pas à dégager l'intensité dramatique de la gravure de Ducoudray, marquée par la tradition romantique<sup>26</sup>. Il faudra attendre le cinéma expressionniste pour que les arbres se mettent à vivre d'une façon aussi inquiétante.

C'est dans *Jean et Bertrade* et dans *Robert le Taciturne* – dont j'ai déjà indiqué la parenté – que la marque de la grande peinture d'histoire s'observe le mieux. Les longs tableaux du mariage clandestin, de l'interdit, de l'hommage des vassaux et surtout de l'excommunication dans le premier cité reprennent d'assez près la scénographie du tableau de Jean-Paul

20 C. Amalvi, *op. cit.*, p. 51-52. 21 Cf. Ernest Lavisse, *la Deuxième année d'histoire de France*, Paris, A. Colin, 1894, reproduit dans C. Amalvi, *les Héros de l'histoire de France*, Paris, Phot'œil, 1979, p. 172.

22 On y reconnaît aussi Louis XI à son chapeau et à sa démarche « torte » dans le dernier tableau.

23 C. Amalvi, *les Héros...*, *op.cit.*, p. 31 et p. 168. 24 *Ibid.*, p. 169. 25 *Ibid.*, p. 163 et p. 166. 26 Gustave Ducoudray, *Cent récits d'histoire de France*, Paris, Hachette, 1878, reprod. *ibid.*, p. 161.

Laurens *l'Excommunication de Robert le pieux* (1875). Dans un vaste décor filmé très large, les personnages se cantonnent sur les bords, paralysés par la peur de la sanction divine. Le trône coincé à gauche (comme l'autel dans le mariage) est surélevé par quelques marches et dominé par une tenture écrasante. La majeure partie du champ est occupée par une grande porte à la voûte surbaissée. Les hommes paraissent tout petits dans un tel espace. L'Histoire est une succession de cérémoniaux froids et impressionnants. On pourrait y voir une préfiguration des décors de la cour de Worms dans les *Nibelungen* de Lang... Dans *Robert le taciturne*, c'est une grande salle gothique à colonnes qui tient la même fonction. Mais dans ce film, il y a une échappée sur l'extérieur où l'on aperçoit le donjon de Vincennes.

*Le Siège de Calais* propose lui aussi l'Histoire comme un théâtre. La salle des échevins fonctionne comme les grandes salles que nous venons d'évoquer. Les pans de la tente du roi Édouard sont placés comme des rideaux entrouverts sur un décor mobile (un navire qui se balance). Mais la scène du siège elle-même, tournée en extérieurs réels, vise à procurer une impression de profondeur réaliste qui est soutenue par le mouvement tournant des soldats autour de la forteresse. La scène historique s'aère, elle commence à respirer. De même, le premier tableau de *Jeanne Hachette* organise un découpage à la faveur du décor d'extérieur. Un groupe de jeunes filles en train de se promener le long du rempart que rejoint un groupe de soldats ; l'un d'eux se détache, c'est Colin, le fiancé de Jeanne ; les deux amoureux se détachent du groupe, prennent une allée latérale et s'en vont vers le fond en se contant fleurette (on le suppose). On revient au groupe dont on suit la progression en trois plans. Puis Jeanne arrête un groupe de femmes qui s'enfuyait. Un léger recadrage montre des archers qui sortent. Un plan beaucoup plus large fait voir l'héroïne saisissant sa hache et escaladant le rempart.

*Le Siège de Calais* peut sur ce plan être opposé à *la Tour de Nesle*, plus ancien de deux ans ; de même *Jeanne Hachette* à *Jeanne d'Arc*. Si ce dernier film souffre d'un espace exigü, les décorateurs se sont efforcés de le compenser en usant de trompe-l'œil, par exemple dans la scène du bûcher. Ce système est poussé plus loin dans *Notre-Dame de Paris*. La profondeur est créée par un système d'angles et de chicanes par lesquels on découvre des fragments d'une toile peinte en grisaille qui ferme le fond : les décorateurs des studios de l'âge classique ne feront que perfectionner ce système. Le témoignage de Pierre Trimbach atteste cet effort : le décor de la scène du pilori était découpé en six plans successifs sur une profondeur de 18 m. pour une largeur de 10 m.<sup>27</sup>

Solennité et théâtralité, marqueurs du genre sublime, n'épuisent donc pas l'inventaire des innovations esthétiques des tableaux d'histoire dans les séries d'art. Peut-on les référer encore à

<sup>27</sup> Pierre Trimbach, *le Cinéma il y a soixante ans : quand on tournait la manivelle, ou les mémoires d'un opérateur à la Belle Époque*, Paris, éd. CEFAG, 1970, p. 52-53.



*Notre-Dame de Paris*, SCAGL/Série d'Art Pathé Frères, 1911.

d'autres séries culturelles ? Font-ils écho à certaines tendances de la modernité du début du siècle ?

Pour répondre à cette question, il faut s'intéresser, au-delà des décors, à la gestuelle des acteurs et à la façon dont ils occupent l'espace.

On a souvent daubé le jeu grandiloquent d'interprètes venus de la scène, en oubliant qu'ils proviennent d'abord d'horizons différents : Comédie Française certes, mais aussi théâtre Sarah Bernhardt ou théâtre Antoine, voire Vaudeville. Un exemple éclairant est celui de Stacia Napierkowska que l'on trouve dans deux de ces films : *Robert le taciturne* et *Notre-Dame de Paris*. L'actrice, d'origine polonaise, était danseuse de formation et s'était produite dans des music halls parisiens où elle fut remarquée par André Antoine qui l'engagea pour danser une arabesque dans *Antar*, production orientaliste. C'est Mistinguett qui proposa, à la suite de cette prestation, de la faire engager au Film d'Art<sup>28</sup>. Dans le rôle d'Esmeralda

<sup>28</sup> Son premier film fut *l'Empreinte* (1908). Elle tiendra en 1915 le petit (mais remarqué) rôle de la danseuse dans l'épisode 3 des *Vampires* de Feuillade (*la Bague qui tue*). Voir Angela dalla Vacche, dans Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London, Routledge, 2004, p. 467.

comme dans celui de la gitane Gyska, l'actrice, qu'elle danse ou non, s'exprime par les contorsions de son corps. Elle surcharge l'espace un peu rigide par les lignes courbes qu'elle trace avec ses bras, sa taille, les voiles qui la couvrent. La future interprète de l'Antinéa de Feyder apporte ainsi une perturbation dans un univers figé, perturbation qui n'est pas que celle de son exotisme : celle-ci s'exprime aussi bien sur le plan narratif que sur celui des formes. Perturbation du contenu diégétique : son érotisme dérange l'ordre social et conjugal. Perturbation des formes narratives : dans *Robert le taciturne*, sa prestation enclenche une scène de rêve au cours de laquelle le comte la voit danser entourée de toute sa tribu. Éclatement des formes visuelles : dans le cachot où on l'a enfermée, allongée au sol, elle est agitée de soubresauts qui expriment davantage la lascivité que la souffrance. De même son Esmeralda ligotée sur une planche dans la scène de la Question prend des poses contorsionnées, antinaturelles, qui évoquent tout à la fois la *Phèdre* d'Alexandre Cabanel (1880)<sup>29</sup> et les créations de la Sécession viennoise contemporaine.

La performance de son partenaire Claude Garry dans le rôle de Frollo est à l'unisson de la sienne. Non pas dansante, elle, mais marquée par l'expressivité – on n'ose dire expressionniste de peur de commettre un anachronisme. Un intertitre le nomme « le démon noir ». Les mouvements de sa grande cape paraphrasent ceux des ailes d'une chauve souris – ce qui n'est pas mal trouvé, s'agissant d'une intrigue qui se déroule dans un monument gothique parsemé de gargouilles. Il entre dans le champ par surprise comme le fera plus tard Nosferatu. Avec le troisième personnage, le Quasimodo tordu d'Henry Krauss, ils constituent deux figures d'un diptyque qui à l'occasion se disposent en miroir des deux côtés du cadre, Esmeralda se plaçant au centre comme un enjeu de la dispute des deux monstres. Ici, on est plus proche des gravures grotesques de Daumier ou de Granville.

Les personnages accèdent parfois au statut de figures symboliques, comme le montre ce dernier exemple. La présence de quelques acteurs venus du théâtre Antoine nous incite à aller au-delà et à chercher s'il y aurait ici ou là quelques traces de symbolisme (rappelons-le, c'est Antoine qui avait mis en scène Lugné-Poe). Ici ou là, on voit des objets dépasser leur rôle d'accessoires : le sablier avec lequel joue Quasimodo dans le tableau inaugural de *Notre-Dame de Paris*, la chèvre, emblème d'Esmeralda (indépendante, rebelle à toute tutelle, agile et nerveuse), qui la suit jusque dans sa prison, par exemple.

La manipulation des groupes dans quelques moments de ces films (*Jeanne Hachette*, la scène de la charrette dans *Notre-Dame de Paris*, celle de l'hommage des vassaux dans *Robert le*

<sup>29</sup> Musée Fabre, Montpellier.

*taciturne*) semble avoir retenu les leçons de mise en scène de créateurs contemporains comme Max Reinhardt : mouvements collectifs, gestes multipliés, géométrisation des formes que génèrent ces groupes.

Prenons aussi en compte le fait que certains de ces films<sup>30</sup> sont teintés, voire colorés. Or la couleur, loin d'ajouter au réalisme des scènes, les reconduit à leur statut d'*images d'histoire*, voire d'*illustrations*. À la cour de Charles VI (dans *Olivier de Clisson*) les étoffes de teintes vives accrochent le regard, particulièrement le manteau pourpre du roi, couleur emblématique de sa fonction<sup>31</sup>. Dans la cellule assez luxueuse où le prisonnier est enfermé, c'est même un halo de couleur qui signale qu'on allume une lampe. Le chromatisme soutenu passait pour être un impératif de somptuosité attaché aux scènes historiques ou légendaires<sup>32</sup> : on voit cela aussi bien dans les compositions de Delacroix que dans les toiles préraphaélites anglaises. Les films d'art colorés s'inscrivent spontanément dans cette série culturelle.

Quelques années après l'efflorescence des séries d'art, Louis Feuillade<sup>33</sup> s'interrogeait ainsi après avoir appris l'insuccès public de *la Sultane de l'amour* de René Le Somptier : « j'en ai été bien surpris [...] mais à la réflexion, s'il faut chercher une raison à ce fait, j'en vois deux : 1° l'insuffisance de l'intérêt "de l'histoire" ; 2° ce je ne sais quoi de "pas arrivé" qui empêche le public de marcher à fond pour les films à costumes »<sup>34</sup>. On peut se demander si ces deux explications n'auraient pas déjà pu s'appliquer aux séries d'art. La première raison, située au plan narratif, semble remettre en cause les récits standards que sont ces apologues et vies exemplaires, comme si le cinéma devait désormais se détourner de ce matériau hérité pluriséculaire. La seconde est plus subtile et touche à l'ontologie de l'image cinématographique. L'effort du film d'art était de mettre sous les yeux des scènes du passé en les conjuguant au présent perpétuel inhérent à l'expérience du cinéma<sup>35</sup>. Mais comme il le fit avec des moyens iconographiques venus d'autres modes de représentation qui n'avaient pas ce rapport au temps, mais créaient une temporalité abstraite ou suspendue, la synthèse était difficile à réaliser. La tentative n'en était pas moins intéressante.

**30** *Jeanne d'Arc*, *Robert le taciturne* sont teintés, *Olivier de Clisson* présente certains tableaux au pochoir.

**31** Michel Pastoureau, « Et puis, vint le Bleu », *Europe*, n° 654, *le Moyen Âge maintenant*, oct. 1983 p. 43-50. **32** F. de la Bretèque, *l'Imaginaire...*, op. cit., p. 1017 sqq. ; Hannu Salmi, « Colore, spettacolo e storia nel cinema epico », *Fotogenia*, n° 1, *Il colore nel cinema*, Bologna, CLUEB, 1995, p. 115-124.

**33** Voir la contribution de Bernard Bastide dans le présent volume. **34** Louis Feuillade, lettre à Marcel Levesque, 21 décembre 1919, dans Alain Carou et Laurent Le Forestier (éd.), *Louis Feuillade, retour aux sources, correspondances et archives*, Paris, AFRHC / Gaumont, 2007, p. 230. **35** Barthélémy Amengual, « Conjugaisons », dans *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, p. 78-81.



## Filmographie

1909

*Jeanne d'Arc* (Pathé Frères), réal. Albert Capellani (?)

Réf : Chirat / Le Roy 3546; FdlB 32 ; catal. Pathé 1909 n° 2957 ; Bousquet p. 187

[Le titre apparaît dans le catalogue Pathéorama de 1922 dans la rubrique « Les grands succès de l'écran – Ciné-Romans historiques » aux côtés de *l'Assassinat du duc de Guise* et du *Siège de Calais* entre autres]

*La Tour de Nesle* (Le Film d'Art),

Époque : règne de Louis X (1314/1325)

1910

*Jean et Bertrade* (Le Film d'Art)

Époque : renvoi à l'excommunication de Robert le Pieux ? (1031)

*Jeanne Hachette* (Pathé Frères) « scène historique »

Réf. : catal. Pathé 1910 n° 3379 ; Chirat / Le Roy 3549 ; Bousquet p. 270]

Époque : guerre franco-bourguignonne sous le règne de Louis XI, siège de Beauvais (22 juillet 1472)

*La Tragique aventure de Robert le Taciturne, duc d'Aquitaine*, « scène tirée des chansons de geste du Moyen Âge » (Série d'art Pathé frères [SAPF]), réal. et scén. : F. Zecca et H. Andréani

Réf. : catal. Pathé août 1910 n° 3750. Bousquet p. 323 ; Chirat / Le Roy 06780

Époque : non située (personnage probablement inventé, vers l'an Mil ?)

1911

*Olivier de Clisson* (Le Film d'Art)

Époque : règne de Charles VI (saisi de folie en 1392)

*Notre-Dame de Paris* (SCAGL / SAPF), réal. Albert Capellani ; adapt. Michel Carré

Réf : Chirat / Le Roy 4804 ; FdlB 44 ; Bousquet p. 447 ; Bull. Pathé n° 39, 4516

Époque : 1482, sous le règne de Louis XI

*Le Siège de Calais* (Pathé / SAPF), réal. Henri Andréani ; scén. Eugène Creissel

Réf. : Chirat / Le Roy 6370 ; FdlB 52 ; Bousquet p. 475 ; Bull. Pathé n°46,4998

Époque : règne d'Édouard III d'Angleterre

*La Rançon du roi Jean* (SAPF), scén. et réal. Camille de Morlhon

Réf. : catal. Pathé oct. 1911 n°4599 ; Chirat / Le Roy 5770 ; Bousquet p.459 ; FdlB 53

Époque : Jean le Bon, roi de France, prisonnier après la bataille de Crécy (1346/1350)

*Légende de la filmographie :*

Bousquet = Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1918*

Chirat / Le Roy = *Catalogue des films français de long métrage de 1908 à 1918*

FdlB = F. Amy de la Bretèque, *filmographie dans L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*.

1895 /  
n° 56  
décembre  
2008

303